

Indice

TEXTO CRITICO

REVISTA DEL CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGÜISTICO-
LITERARIAS DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Director: Jorge Ruffinelli

Año XII, números 34-35 / enero- diciembre de 1986

Carlo Antonio Castro, <i>Cultura, lengua y traducción</i>	3
Frederick Luciani, <i>El amor desfigurado: el ovillo de Sor Juana Inés de la Cruz</i>	11
Beatriz González, <i>El Café de Nadie y la narrativa del estridentismo</i>	49
Kemy Oyarzún, <i>Parricidio a la letra: Al filo del agua</i>	65
María Inés Lagos Pope, <i>Individuo y sociedad en Balún-Canán</i>	81
Frances R. Dorward, <i>Benzulul: El cuento indigenista y su apoteosis</i>	93
Isis Quinteros, <i>"El mundo que parecía ser nuestro" en Un tal José Salomé</i>	105
Francisco Beverido Duhalt, <i>Los perros de Elena Garro: la ceremonia estéril</i>	118
Aníbal González, <i>El intelectual y las metáforas: Lucía Jerez de José Martí</i>	130
Pedro Barreda, <i>El criollo arco largo de Paradiso: Lezama y la reescritura de la oralidad</i>	157
Daniel Balderston, <i>Lo grotesco en Piñera: lectura de "El álbum"</i>	174
Mariano López, <i>Stress, psicoanálisis y complejo de culpa en Beba de Carlos Reyes</i>	179
Marie J. Peck, <i>José Pedro Díaz y Hemingway: una mitología compartida</i>	189
Mabel Moraña, <i>La nave de los locos de Cristina Peri Rossi</i>	204
Sandra M. Cypess, <i>Los elementos deicticos en la poesía y la voz femenina</i>	214
Federico Schopf, <i>La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn</i>	227
Timothy Richards, <i>Pantaleón y las visitadoras: lo grotesco festivo</i>	243

RESEÑAS: Koelb Clayton, *The Incredulous Reader. Literature and the Function of Disbelief* (J. C. Lértora); Pupo-Walker, Enrique, *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega* (F. J. Cevallos); Bejel, Emilio, *Literatura de nuestra América* (J. L. Martínez Morales).

Lo grotesco en Piñera: Lectura de "El álbum"

En el prólogo a *Cuentos fríos* escribe Virgilio Piñera: "Son fríos estos cuentos porque se limitan a exponer los puros hechos".¹ Esta declaración nos podrá recordar la descripción del procedimiento clásico de narrar según Borges, el de dar "una notificación general de los hechos que importan".² Porque Piñera, a pesar de su temática muchas veces barroca, esa temática que seguramente le debe más a Gombrowicz que a Kafka (tantas veces mencionado en la bibliografía de las obras del cubano), escribe con una objetividad fría y clásica, con esa ironía que observamos en escritores como Swift, quien pudo escribir en *A Tale of a Tub*: "Last Week I saw a Woman flay'd, and you will hardly believe, how much it altered her Person for the worse".³ Esa exposición de los puros hechos, esa "notificación general de los hechos que importan", no quiere atraer al lector, no quiere seducirlo con visiones de mundos imaginarios (como en Borges y Bioy, o en sus maestros Stevenson y Wells). Prefiere el infierno de todos los días, el infierno que no dejamos por no querer "renunciar a una vieja costumbre" (*El que vino a salvarme*, 55).⁴ Su procedimiento más común es el recurso de lo grotesco, que consiste en esa mezcla de humor y crueldad descrita por Philip Thomson.⁵ Si los relatos de Piñera desconciertan al lector es sobre todo por su mezcla insólita de trivia-

¹ Piñera, *Cuentos fríos* (Buenos Aires: Losada, 1956), p. 7.

² *Discusión* (Buenos Aires: Emecé, 1957), p. 71. Nótese, sin embargo, que Piñera propone una exposición fría de "los puros hechos", los hechos minuciosos y varios, mientras Borges aboga "la notificación general de los hechos que importan", frase que implica un proceso de selección.

³ "Hace una semana vi despellejar a una mujer, y resultó increíble hasta qué punto su apariencia empeoró". Swift, *A Tale of a Tub*, edición de A. C. Guthkelch y D. Nichol Smith (Oxford: Oxford University Press, 1958), p. 173.

⁴ Piñera, *El que vino a salvarme* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970). Las citas en el texto provienen de esta edición, que incluye un brillante prólogo de José Bianco.

⁵ Thomson, *The Grotesque* (Londres: Methuen, 1972), pp. 20-21.

lidad y violencia, de humor y angustia, o mejor dicho, de situaciones que combinan todos estos rasgos, pero sin señales evidentes que indique al lector como reaccionar. La exposición fría, la notificación general de los puros hechos, hacen explícito que es el lector quien ha de determinar el significado del texto, aunque en este caso, es posible que el lector experimente incompreensión o duda respecto del sentido último, y permanezca paralizado ante la posibilidad de múltiples significados en el relato aparentemente chato.

En "El enemigo", cuento fechado en 1955, Piñera escribe: "Además de escribir lo que vivimos, escribimos también sobre lo que no vivimos. Que lo que no pudo ser en la acción lo sea en la creación. Es en este sentido que me he servido de la literatura como un escudo" (174). La literatura como escudo: esta imagen sirve para distinguirlo de la literatura existencialista (tantas veces mencionada en la bibliografía sobre Piñera),⁶ ya que en ella se sirve de la escritura no como arma defensiva, sino bandera o estandarte. Añade Piñera: "Pero este escudo acaba de ser traspasado [...]. No niego que el escudo quede más refulgente después de la batalla (la tremenda perforación que él nos muestra es nada menos que la obra)..." (174). La literatura, escudo traspasado; la obra, perforación o irrupción de lo atroz que amenaza tanto al lector como al escritor: la imagen resume de manera adecuada la falta de un sentido central o equilibrado en el mundo narrativo de Piñera, sin que el sinsentido llegue a ser su rasgo esencial o su lema como en la literatura existencialista. Si la vida cotidiana se percibe en los relatos de Piñera como amenaza, la respuesta no es en ellos una exaltación de la existencia cotidiana, sino del arte, cuyo poder es el de detener la angustia, de detenerse en la angustia.

Quisiera comentar ahora un relato de Piñera en que aparecen las técnicas más habituales de su narrativa: "El álbum" (1944), relato de una minucia que resulta atroz porque el narrador queda atrapado en el interior de una serie de trivialidades sin principio ni fin, es decir, sin salida. Contado en un tono opaco, neutro, sin alarmas ni énfasis, es inquietante precisamente por su perspectiva distorsionada, porque se demora en la descripción de lo trivial sin advertir la presencia simultánea de lo horrendo y lo irrisorio.⁷

⁶ Véase, por ejemplo, Read G. Gilgen, "Virgilio Piñera and the Short Story of the Absurd", *Hispania* 632 (mayo de 1980), pp. 348-355; E. Méndez y Soto, "Piñera y el tema del absurdo", *Cuadernos hispanoamericanos*, 299 (mayo de 1975), pp. 448-53; Daniel Zalacain, "Falsa alarma: vanguardia del absurdo", *Romance Notes*, 21: 1 (otoño de 1980), pp. 28-32; Ainslie Armstrong McLees, "Elements of Sartrean Philosophy in *Electra Garrigó*", *Latin American Theatre Review*: 7:1 (otoño de 1973), pp. 5-11. Julio Ortega, en su artículo "Sobre narrativa cubana actual" (*Nueva narrativa hispanoamericana*, 2:1, enero de 1972, pp. 65-87), señala sin embargo la importancia en los cuentos de Piñera de la tradición barroca y del expresionismo (p. 84).

⁷ Este cuento ha sido comentado brevemente por Ana María Barrenechea en su artículo

En "El álbum", un muchacho alquila un cuarto en una casa de huéspedes. Esa noche no puede dormir bien a causa de los gritos de un niño en el cuarto de al lado. A la mañana siguiente, se viste para cumplir su primer día de trabajo como lector para unos ciegos —tarea por cierto significativa, como hemos de ver, y que nunca llegará a desempeñar— cuando lo interrumpe el portero, anunciándole que le tiene reservada la mejor silla para la sesión de esa tarde, cuando la dueña de la casa mostrará su álbum de fotografías. El huésped paga los cinco pesos que el portero le pide por el asiento, y se apresta a salir cuando entra la señora del cuarto vecino, Minerva, con el niño chillón. Minerva no para de hablar —pasan las horas— y el narrador se desespera al ver que llegará tarde a su trabajo, al pensar que los ciegos lo esperan (lo esperan para *escucharlo*, por voluntad propia, no como escucha él, víctima de narradores incansables). Minerva por fin se va, después de advertirle que llega la "mujer de piedra", una cuarentona que se ha quedado parálitica. Entre las infinitas historias que cuenta la mujer de piedra hay una por cierto muy significativa: cuenta al narrador que una vez estuvo enamorada de un hombre que la abandonó al enterarse de que ella no podía sentir nada (físicamente, aunque no emocionalmente), sin dejarle otro remedio que contar que no pudo sentir lo que por cierto sentía. Le pregunta al narrador si sabe qué es ser atacado por la piedra, pregunta obviamente paralizadora por excelencia. Cuando esta Medusa se retira, llega la hora de la sesión del álbum, sesión que durará —con la exageración típica de Piñera, aunque contada con una sencillez y una naturalidad alarmantes— ocho meses. El público dormirá, comerá, defecará en sus asientos, presa de la expectativa, resuelto a no perder lo que se dirá, lo que tal vez se revele más tarde.

Como en las *Mil y una noches*, las mujeres del relato son narradoras incansables, y los hombres, oyentes pasivos. Las mujeres implacables —Minerva, la señora de piedra, la dueña de la casa— suspenden el tiempo del relato: la imagen de ese proceso es la suspensión en una sola foto determinada, que se describe durante ocho largos meses, foto (el tiempo detenido de la boda) que se vuelve pretexto para la parálisis total. Olegario, el marido de la due-

"Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", publicado en *Sitio*, núm. 1 (diciembre de 1981), pp. 33-36, y en Roggiano y McDuffie, compiladores, *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana* (Madrid: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1980), pp. 11-19. Escribe Barrenechea: "La suspensión del 'vivir' queda sustituida por el arte verbal de la descripción de una foto, que es a su vez copia de un instante pretérito 'vivido'. Pero el total azar guía a la relatora en la elección de fragmentos de la foto y de fragmentos de memoria conectados con ellos en un orden que no está regido por ninguna ley. No los busca ni por la importancia, ni por el interés, ni por la belleza, ni por la simple distribución especial en la reproducción fotográfica, ni por la supuesta secuencia temporal de los acontecimientos registrados, ni por el más leve resquicio de finalidad" (*Texto/Contexto*, p. 17).

ña de la casa y como tal testigo y partícipe de la boda relatada, se limita a sentir con la cabeza cuando la señora le pregunta: "¿Te acuerdas, Olegario?" El narrador, ansioso por irse, no encuentra las palabras necesarias para interrumpir el fluir de los relatos ajenos, no llegará nunca al ámbito de los ciegos donde le será posible leer, en vez de escuchar.

Pero frente a ese oyente, hombre pasivo, en los relatos de las mujeres aparecen hombres de acción. Las mujeres cuentan un pasado cuando ocurría algo, cuando ellas eran las víctimas, las espectadoras. Minerva, por ejemplo, narra el suicidio de su marido, que se hizo volar los sesos frente a ella, y describe su propio grito mudo de horror, el grito paralizado de quien no puede detener el tiempo de un acto atroz (o sólo puede detenerlo en el relato, pero más a través del silencio y del gesto que mediante las palabras). La violencia de los relatos secundarios contrasta con la trivialidad absoluta del relato central.

En la trivialidad misma de las anécdotas reside su poder, la inexorable circularidad en que atrapan al oyente. La señora se pasará ocho meses describiendo una foto en que se la ve cortando el pastel de la boda, porque se detiene enumerando los ingredientes del pastel, la historia de quien lo hizo, los regalos amontonados sobre la mesa, los detalles del bordado de su vestido, la historia (sumamente violenta, por cierto) de la bordadora. *Bordar*: actividad femenina por excelencia en el relato, encarnada en estas terribles bordadoras de relatos, medusas que petrifican a sus oyentes. Estas narradoras cuentan para salvarse, como Sharazad, para vengarse de los hombres que en un pasado ya lejano, pero prolijamente recordado, las hicieron víctimas de vidas que eran suyas sin que ellas las controlaran.

La dueña de la casa recuerda una puerta terrible de la casa donde se celebró la boda, casa demolida veinte años atrás. Lo terrible de esa puerta consistía en que no era real, sino pintada: no se podía salir por ella a ninguna parte. Y cuenta que el día de la boda, una amiga suya quiso salir por esa puerta pintada, y se lastimó la nariz. La primera reacción de los concurrentes a la boda fue de terror, según la entonces novia, pero el terror pronto se convirtió en risotadas al comprobarse que la nariz lastimada se había embaldurnado con la pintura fresca de la puerta (83). Terror y risa: la doble reacción que suele sentir el lector ante el incidente grotesco, aquí condensada en la anécdota de la puerta falsa.

El arte es para Piñera esa puerta falsa, esa puerta desasosegante porque promete una apertura que no se produce. Otra anécdota afín a la anterior: la dueña de la casa cuenta que la señora Dalmau le regaló un perrito de lana, y que paradójicamente las cosas reales —la señora Dalmau, por ejemplo— no

han subsistido, mientras las cosas falsas, imitadas, como el perrito de lana (o la foto que da ocasión al relato interminable), han permanecido. Dice la señora:

Si hasta parece chistoso: la señora Dalmau que sí era de carne y hueso, ya no es nada; en cambio, el perrito que me regaló, que no era de carne y hueso, está todavía prestando un excelente servicio decorativo en una de mis "étagères", al lado de tres muñecas noruegas. Vean: esto es lo que queda de la señora Dalmau (y ponía el dedo sobre el punto que sin duda era la imagen de la señora Dalmau). (80)

El lector sin duda sentirá que ese "objeto artístico" descrito aquí es *kitsch*, el abominable mal gusto del perrito de lana que todavía presta su "excelente servicio decorativo". Y sin embargo, la escena es a la vez de un delicado patetismo, sobre todo en el gesto mudo que señala la imagen de la señora desaparecida.

Otra anécdota, antes de terminar: en algún momento del relato, la señora se refiere a unas tías suyas que le bordaron la copa de un sombrero "imitando unas mariposas que estaban expuestas en la vidriera del 'Arte'" (70). El 'Arte' es aquí el nombre de una gran tienda, y las mariposas expuestas en ella, pretexto para un nuevo acto de bordar o imitar, son tal vez los puros hechos, expuestos fríamente, en ese otro arte que es el arte narrativo. Bordar, imitar: imágenes del acto de narrar en el universo cursi y terrible de los relatos de Piñera, acto impulsado tal vez por angustias o miedos o culpas existenciales, pero incompleto en su esencia, ya que depende del lector para que se realice. Relatos que necesitan del lector, así como el relato de la señora necesita de sus oyentes, pero que, como éste, pueden paralizar al lector, privándolo de toda salida posible, haciéndolo vacilar entre el terror y la risa.

Mari

Stre

culpa

Dentro d
como una
de la soci
menos qu
imaginati
ha fallad
tunado,
forma y
es lo mer
y potente
de Zola.

Es cien
dan a Be
sas de la
que le e
gran insi
interior
palabras
trascend
una inte
hacer o
religioso
que los

Al con
y angost
de un c
Es de n